Neste ensaio de 1991, Denis Guénoun investiga a relação entre a configuração do teatro e o que é aí apresentado. Formas de estruturação do espaço teatral, a natureza do jogo do ator e a intervenção dos demais elementos cênicos na criação de um espetáculo são analisados sob a óptica da estética e da política.

A reunião do público para ver e ouvir uma palavra que é proferida diante da comunidade sublinha o caráter político do teatro que está ligado não ao que aí se mostra, mas à natureza pública da convocação e da reunião que ali se estabelece.

ISBN 85-7060-011-0

A exibição das palavras *Uma idéia (política) do teatro* **Denis Guénoun** *Folhetins Ensaios* 1

A exibição das palavras

Uma idéia (política) do teatro

Denis Guénoun

Folhetins Ensaios

Denis Guénoun

A exibição das palavras

Uma idéia (política) do teatro

Tradução
Fátima Saadi

Folhetim
Ensaios

Teatro do Pequeno Gesto / 2003

Copyright © Denis Guénoun

Tradução
Fátima Saadi

Revisão técnica
Walter Lima Torres

Revisão
Paulo Telles

Capa, projeto gráfico e editoração
Bruno Cruz

Secretária
Márcia Alves

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme d'aide à la publication, bénéficie du soutien du Ministère français des Affaires Etrangères.

Este livro, publicado no âmbito do programa de apoio à publicação, contou com o apoio do Ministério francês das Relações Exteriores.

Guénoun, Denis 1946-

A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro, por Denis Guénoun; tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

80 p.; 12 x 18 cm

1. Teatro 2. Estética

ISBN 85-98055-01-8 CDD 790

Teatro do Pequeno Gesto
Tel/Fax 21 2558-0353
www.pequenogesto.com.br

Sumário

Apresentação • **9**

Capítulo I • **13**

Capítulo II • **43**

Quatro objeções • **73**

Apresentação

Com a tradução de *A exibição das palavras. Uma idéia (política) de teatro*, de Denis Guénoun, o Teatro do Pequeno Gesto inaugura a série Folhetim/Ensaios, cujo objetivo é publicar textos que abordem a atividade teatral de modo instigante, estabelecendo pontes entre os diversos domínios da criação artística e entre eles e o pensamento a respeito de seus fundamentos.

O caráter multifacetado do teatro redobra o prazer de pensá-lo em suas articulações e possibilidades, e a liberdade que a forma ensaística permite e sugere torna o exercício da imaginação criadora parte indispensável da leitura.

É com grande prazer que apresentamos o trabalho de Denis Guénoun ao público brasileiro, certos de que as discussões que ele propõe vêm se inserir num diálogo que se torna cada vez mais efetivo no teatro brasileiro e que articula a estética, a história e a política.

Para Robert Abirached

I.

O teatro requer uma reunião de espectadores. Outras artes também: a música, a dança. Outras não: literatura, pintura, escultura.[1] Claro que não imaginamos que elas possam dispensar o público. Mas seu público não precisa necessariamente estar reunido num lugar e num momento comuns para que a obra chegue até ele: mármore, quadro, livro podem esperar um visitante ou um leitor que virá, sozinho, quando quiser. Objeção: o teatro pode ser lido. Mas esta leitura não é o que o constitui. Ele não é – apenas – literatura dialogada. O teatro requer um público, coletivo, efetivamente reunido. É o modo, determinado, de sua apresentação.

Esta reunião é convocada publicamente. Podemos citar exemplos em contrário: teatro em família, privado. Mas, ainda assim, trata-se de

1. Consideramos, aqui, cada uma destas artes antes de sua reprodução mecanizada se ter tornado possível.

exceções, até mesmo, antífrases – uso de um termo por uma espécie de passagem ao limite oposto – como pode acontecer com qualquer definição: um automóvel se desloca sozinho e, contudo, às vezes ele tem que ser empurrado. O teatro é público: a mesma palavra serve para designar a assembléia dos espectadores.

(A palavra: público. Mas também a palavra: teatro. Lembremos que, no lugar teatral grego, de onde nos vem o termo, "teatro" – *théatron* – não designa a cena – que é designada pelo termo *skênê* –, mas sim as arquibancadas onde se senta o povo. Isto mudará: mais tarde, a palavra passa a denominar, realmente, a área de representação, o francês clássico vê os atores "*sur le théâtre*".* E este deslocamento de um espaço a outro é signo de uma história. Para nós, "teatro" designa por extensão o prédio em seu conjunto. Mas, no começo, o teatro é o lugar do público – do público reunido.)

Formulemos aqui uma tese: a convocação, de forma pública, e a realização de uma reunião, seja qual for seu objeto, é um ato político. Pela reunião, em si (que, sendo uma assembléia, contém todos os germes desenvolvidos, ou não, do político), e por sua publicidade ("público" designa, antes de mais nada, segundo o dicionário *Robert*, o que

* *Théâtre*, aqui, significa palco. (N. da T.)

concerne ao povo tomado em seu conjunto, à coletividade social e política, ao Estado). É uma tese: discutível, configurada, que aqui expomos.

O teatro é, portanto, uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido – embora tudo esteja ligado – mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que o estabelece. O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, "física", por assim dizer, como assembléia, reunião pública, ajuntamento. O objeto da assembléia não é indiferente: mas o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política – questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manu-tenção da ordem.

*

Embora fundamental, esta determinação é facilmente esquecida. É espantoso como o pensamento do teatro se preocupa pouco com ela: pensamento cuja história poderia ser contada como

o desenvolvimento de um esquecimento da representação – do fato, do acontecimento da representação – em proveito da atenção dispensada ao representado, ao conteúdo.

Veremos que esta evolução – amnésia, cegueira, censura, como preferirem – duplica uma linha da própria história do teatro: deslocamento do centro, do coração, do lugar desta arte – a platéia vai sendo mergulhada na penumbra, o palco vai sendo iluminado.

*

O ato, político, de convocar uma representação pode chamar o público para uma rua, um edifício – raramente para um descampado. Na rua, é uma aglomeração: é política a escolha do lugar (afastado ou central, cidade ou vilarejo), da hora (dia, noite, horário de lazer ou de trabalho), bem como da composição e da forma da assembléia. Cada uma destas características traduz uma relação muito precisa com a organização da cidade e formula uma espécie de discurso em relação a ela – consciente, deliberado, explícito ou não, o que, neste momento, não tem qualquer importância. Todas estas posições são assumidas publicamente – e se instalam fisicamente – no espaço do político.

Num edifício sobrevive ainda alguma coisa destas determinações. A localização do prédio (subúrbio ou centro da cidade?), sua forma e o sistema de suas funções internas, com tudo o que ele pressupõe no tocante a escolha do horário, duração e desenrolar das representações: são estas as primeiras marcas da política. A instância política que ordena o teatro é, em primeiro lugar, a arquitetura. Isto não significa que o que é representado no teatro seja desprovido de significação política, sem projeção. Simplesmente o que se representa é previamente ordenado[2] pela arquitetura – literalmente, colocado em cena por ela. A arquitetura, como se sabe, é arqui-política: arte instituída pela política e que talvez, em contrapartida, a institua. Pensar o teatro a partir de descrições do que acontece em cena, ignorando o que a existência, a forma, o lugar, o volume desta cena devem a uma construção – que não é universal e não é óbvia – é pensar o teatro esquecendo a política que o ordena – a prescrição, a convocação política que o põe em cena.

*

Ora, uma viagem ao reino da arquitetura teatral (viagem no tempo e também no espaço) impõe-nos uma constatação: a imensa maioria dos teatros foi construída segundo um desenho circular.

2. Prescrito, dirigido, solicitado – formulado como uma comanda.

Não vamos nos deter neste ponto: não é nosso tema aqui. Basta lembrar que, mesmo se só levarmos em conta os teatros ocidentais, as três arquiteturas que marcam sua história: a greco-romana, a elisabetana e a assim chamada "à italiana", produziram volumes redondos. Por quê?[3]

Antes de tudo porque, ao que parece, o círculo é uma boa disposição para ver e ouvir. Os teatros refazem a organização espontânea da aglomeração, fixando-a: qualquer pessoa que já tenha armado um tablado num lugar de circulação pública sabe

3. Precisemos um pouco mais, tendo em mente o leitor que pensaria apenas nos "teatros de arena", áreas circulares que se prestaram às mais diversas experiências. Este leitor poderia se espantar com a nossa tese, na medida em que os teatros de arena são muito raros. A rotundidade à qual nos referimos aqui designa, por exemplo, o anfiteatro antigo, construído sobre um arco de círculo; o cilindro perfeito do teatro elisabetano – a célebre maquete do Globe – no qual as galerias se encontram com o espaço cênico e chegam até a instalar alguns espectadores atrás da cena; ou ainda à maioria de nossos teatros ditos "à italiana" (embora eles sejam, com freqüência, bastardos), cuja circularidade é assumida, sobretudo, pelos balcões, que chegam até a beira do arco de proscênio (e, na platéia, os assentos são dispostos, freqüentemente, em linhas curvas muito abertas).

O que estamos chamando de teatro circular pode ser definido também de modo ▸

que os curiosos se dispõem espontaneamente num círculo perfeito – se o espaço não apresentar nenhum obstáculo, claro.

Esta explicação não basta: dada a evolução dos espetáculos, os teatros de planta circular não oferecem mais, hoje em dia, a melhor visibilidade. Todas as tentativas de construir salas de frontalidade mais rígida (salas em forma de retângulo, nas quais cada espectador está de frente para o palco), por um lado, resultam em lugares onde todo mundo tem a oportunidade de ver bem mas, por outro, criam teatros detestáveis: frígidos, para dizer o mínimo. Qual a razão, então, para esta superioridade do circular?

Será que é o caso de pensar que nossos dois sentidos estão em contradição? – é que, nas salas totalmente frontais, os espectadores do fundo vêem melhor do que nas extremidades laterais dos balcões (nos nossos teatros antigos, lugares

▸ negativo: é um teatro cujos muros laterais não são vistos, porque estão escondidos por espectadores. Numa sala retangular, as fileiras de poltronas vão dar, à esquerda e à direita, em paredes lisas ou decoradas. Ao contrário, nas salas que chamamos de arredondadas, abstraídas todas as diferenças, dos lados só vemos o público (nos balcões ou nas arquibancadas do anfiteatro), cujos assentos mais laterais quase encostam no palco.

considerados quase cegos), em compensação, escutam de forma muito pior.[4] É verdade. No entanto, existem salas retangulares com uma acústica excelente que sofrem, contudo, do que chamaremos provisoriamente de frieza – ausência desta misteriosa "boa relação" entre o palco e a platéia, à qual todos os atores se referem, sem conseguirem defini-la a não ser por uma espécie de sensação, enigmática mas incontestável.

*

Mas o que importa não está aí. Nós o procuraremos – como o leitor pode imaginar – na origem política da representação teatral. E se fundamenta numa observação ingênua: o círculo é a disposição que permite que o público *se* veja.

Num grupo, para que cada um veja todos os demais, é preciso estar em círculo. O círculo não é a organização que permite que as pessoas

4. Simplesmente porque estão longe. Em duas salas de igual lotação, os espectadores menos bem localizados estão nas laterais extremas dos balcões (e, portanto, numa relação de visão execrável, mas muitíssimo próximos do palco): é o caso do teatro circular. Ou, então, estão relegados às fileiras do fundo (na hipótese frontal) e, portanto, de frente, mas longe demais. O preço das entradas denota, com freqüência esta hierarquia.

se ouçam (é possível escutar alguém que está atrás de nós), mas é precisamente a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como reunião de indivíduos: permite ver os rostos – reconhecer-se.

Ora, o público dos teatros não é uma multidão. Nem uma aglomeração de indivíduos isolados. Este público quer ter o sentimento, concreto, de sua existência coletiva. O público quer se ver, se reconhecer como grupo. Quer perceber suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa. É uma reunião voluntária, fundada sobre uma divisão. É, ao menos como esperança, como sonho, uma comunidade.

Logo após a Segunda Guerra, fez-se a tentativa de construir na França teatros onde o público todo veria bem. Havia nisto uma preocupação que chamavam de democrática e que se define com mais exatidão como igualitária. Às vezes, desejava-se também, por razões de modernismo tanto quanto de economia, apresentar num único lugar teatro e cinema. O fracasso foi completo. Teatro e cinema não reúnem o público de modo análogo. O cinema autoriza uma relação individual do espectador com a tela. Em determinados períodos

de sua história, ele favorece esta relação: assim, faz uns vinte anos, proliferaram as pequenas salas, cujo conceito de conforto consiste em que cada espectador possa afundar na poltrona e se esquecer do que está em volta.[5] A forma retangular se presta bastante bem a isto: ela privilegia a melhor visão possível de cada poltrona diante da imagem. Ela não impede, mas também não encoraja a comunicação entre o público. É possível ver um filme sozinho numa sala e tirar disto grande prazer.

No teatro, jamais é possível o prazer solitário. Se a platéia está deserta, a representação fica prejudicada. O público quer a percepção de seu estar-ali coletivamente. Ele quer se sentir, se ouvir, experimentar seu pertencimento, sua reunião. Os espectadores querem se ver uns aos outros.[6]

5. Esta relação é possível no cinema, e é, hoje em dia, dominante. Mas ela não entra na definição do cinema. No início do século, os cine-teatros se aproximavam mais da aglomeração popular, da feira e da festa. E há quem queira atualmente devolver ao espetáculo do filme esta dimensão perdida (mais coletiva, divertida) para combater a desativação das salas de cinema.

6. Esta exigência aparece também em outros domínios fora do teatro. Num estádio, por exemplo. Este é um ponto que o teatro e o esporte têm em comum. Exercício: procurar – em outro âmbito – a diferença.

Daí a necessidade de teatros circulares.[7]

*

Em que medida esta necessidade é política?

Vamos esquecer por um momento o teatro. O círculo permite a um grupo que ele se reconheça. Portanto, que ele se fale: o círculo é a forma das assembléias – pelo menos das assembléias livres. Que pressupõem uma comunidade consciente de si mesma e capaz de decidir seu destino. O anfiteatro exprime esta idéia de Cidade: reúne o povo todo, ou seus representantes. Mas num ou noutro caso, sua rotundidade designa a comunidade, sua unidade, sua autonomia. Ela é a condição da deliberação, bem como sua figura: o esquema próprio do coletivo na democracia.

7. Não estamos pretendendo que no teatro cada espectador veja e reconheça todos os demais. A arquitetura teatral é complexa e resulta de necessidades conflitantes. O círculo é sua base, mas de forma diversificada. O que estamos querendo dizer é que, se a forma em arcos se impôs na maioria dos casos, é preciso buscar a razão primeira para este fato na adequação do círculo ao reconhecimento comunitário. A partir daí, o círculo se manifesta ou se desvanece, triunfa ou recua, se realiza ou se fragmenta.

Ao contrário, uma assembléia reunida em fileiras retas favorece para cada participante a visão do que se passa na tribuna: como numa sala de aulas de antigamente, pouco preocupada em despertar no auditório a consciência comunitária: o sentimento era de temor em relação à tribuna. A precedência é atribuída à relação direta, de autoridade entre professor e alunos.

A disposição frontal, em fileiras retas e paralelas, quer combater, desestruturar a consciência de pertencer a um grupo que delibera sobre sua história. Ela desarticula a comunidade, submete-a: ela se parece à formação de soldados no pátio do quartel para a revista. Vemos um Parlamento disposto em fileiras retilíneas, alinhadas diante de uma tribuna? – é a imagem, infalível, de um regime autoritário. O mesmo ocorre no nível do simbólico com Congressos e colóquios de todos os tipos: seu autoritarismo cresce na razão inversa de sua circularidade.[8]

8. Seria preciso acrescentar algo sobre as formas mistas: como a das assembléias monárquicas, nas quais, de início ao menos, as ordens estão frente a frente, em grupos compactos. O que a cidade vê de si mesma, neste caso, é sua divisão, sua estrutura. Ela se representa, a seus próprios olhos, não como reunião de indivíduos, mas como composição de Corpos.

Voltemos aos teatros. A arquitetura circular que os predispõe deixa, portanto, entrever uma relação fundamental para a afirmação que aqui fizemos (relação complexa, que será preciso abordar sem reducionismos – mas relação, ainda assim): uma afinidade de origem entre teatro e democracia.

*

Não se trata de afirmar aqui que o teatro seja a democracia, nem o contrário. Esta aproximação concerne às formas: ela aponta uma semelhança entre a forma originária de um teatro e a forma da assembléia democrática. Pelo menos no sentido em que esta palavra está sendo entendida aqui: assembléia que delibera – e, portanto, que decide – a respeito de sua história. O que diz esta semelhança?

Diz que a democracia quer exprimir a Cidade como comunidade, e que é a questão da comunidade (o desejo, a nostalgia, a vontade de comunidade, como veremos) que se mobiliza na convocação de um grupo como público de teatro. Tentaremos a seguir compreender por que esta questão é aí desenvolvida. Como, nós já sabemos: na forma da assembléia do público, na disposição circular que lhe permite reconhecer-se.

E isto nos leva, sem dúvida, a dar um pouco mais de consistência à nossa determinação do alcance político do teatro (do fato, do acontecimento, da representação teatral, antes de qualquer exame de seu conteúdo ou de seu desenrolar-se). Como dissemos, a convocação dos espectadores é, efetivamente, um ato público – que se processa no espaço da organização da cidade. E nunca é indiferente, seja qual for a forma do Estado e seu regime, que seja convocada, publicamente, uma reunião na qual se mobiliza o desejo da comunidade. Este desejo será aí mobilizado talvez timidamente, de modo velado ou medroso. Ele será, talvez, objeto de coerções ou desvios. Mas ele será ali mobilizado – ou então não se estará no teatro. E a provocação, pública, de uma reunião deste tipo não pode ser indiferente ao Estado. Pouco importa se ela lhe sorri ou se ele se põe em alerta por causa dela.

*

A circularidade do teatro é uma pré-disposição política. Este enunciado pede dois complementos.

Observemos a maquete do Globe: é um cilindro quase perfeito. Olhemos também a planta de um autêntico teatro à italiana: a platéia é quase

circular, a ponto de se encontrar com o palco. O que ocorria também, ao que parece, com os primeiros teatros gregos – em madeira – até onde sabemos. Em todos estes casos, o espaço do público se fecha pelos lados na direção do lugar dos atores. E é possível formular isto de outro modo, por um ligeiro deslocamento do olhar: os atores fazem parte do círculo, eles são seu complemento, seu fechamento, eles agem no ponto em que se completa sua rotundidade.

A pureza do desenho não é o que mais interessa nesta observação, mas seu corolário imediato: os atores são membros da comunidade reunida, o palco está na platéia. O que se põe em jogo no palco não é heterogêneo ao que se mobiliza no público. O palco é ocupado por uma fração da comunidade, que aí se encontra – originariamente – em conseqüência de uma espécie de delegação, ou, se preferirem (segundo a dupla ressonância da palavra que nos remete a afinidade e a política): por eleição.

(Dizendo isto, não pretendemos afirmar que o ator é membro da comunidade por proveniência, por origem. Não: ele entra na assembléia pelo ato – político – da representação. Acontece com freqüência, desde o início do teatro, que o ator seja um estrangeiro, que viaja. Isto não o exclui

da comunidade reunida. Pelo contrário. O momento do teatro na cidade é o convite a esta narrativa e a este narrador, estrangeiros.)

*

Outra conseqüência: a História do teatro parece feita de uma sucessão, de uma alternância de episódios inversos. Em certas épocas, vê-se o círculo surgir, fechar-se em sua forma completa. Depois vêm tempos – mais longos – em que ele parece atacado, fracionado, achatado.

Primeiro, fracionado. O palco se opõe ao resto do círculo. Ele se eleva, se separa: se institui. O limite entre ele e a platéia, corredor provisório e cômodo, não funciona mais como aproximação mas como barra, barreira.

Em seguida, achatado. O palco separado quer se estender: em largura, em profundidade. Os lados vêem menos bem. O arco de círculo em que a platéia se transformou (desde que ela foi amputada de um fragmento) se abre irresistivelmente. A curva se atenua. O teatro se torna pouco a pouco frontal. Face a face, confronto de espaços que se afrontam.

Este relato, sob a forma que lhe demos aqui, é, evidentemente, um romance das origens. A sucessão não é factual nem tampouco linear. Não obstante, a história do teatro conhece, na verdade, momentos de irrupção bruta, de invenção intensa, quando a arte parece se regenerar: o momento grego, claro, o momento elisabetano, o momento italiano. Poderíamos apontar também uma espécie de momento revolucionário na Europa dos anos vinte. São tempos nos quais o político da representação (no sentido em que nos aproximamos dele aqui – como mobilização de um desejo comunitário e proclamação pública da vivacidade deste desejo) se afirma sem prudência, freqüentemente com alegria. E são momentos em que o círculo se reforma.

Depois então vêm os retornos à ordem: o círculo se abre, o corte em relação ao palco se enrijece.

Mas, a partir desta análise, é preciso deduzir o seguinte: mesmo nas piores épocas de achatamento do teatro, este processo não avança até seu limite máximo. Ele não pode reduzir a representação ao frente a frente total entre um palco autoritário e uma comunidade desfeita. Se isto ocorresse, o teatro, neste ponto, se desvaneceria. E enquanto o teatro subsistir, por mais

enfraquecido que ele esteja, resta algo da comunidade desejada, do reconhecimento, do compartilhar. E, portanto, do círculo.

*

A abertura dos arcos do círculo – o achatamento do teatro – não é a única testemunha desta espécie de repressão da representação em proveito do representado, deste esquecimento, desta censura do político originário. Outro exemplo: o emprego da luz e da sombra.

Nas épocas fortes do teatro (segundo a acepção, política, que acabamos de esboçar) a assembléia dos espectadores é visível. Portanto: iluminada. Às vezes a representação acontece ao ar livre, em pleno dia – como entre os gregos. Mesmo à noite o teatro de rua recebe as luzes da cidade. As platéias são iluminadas: fogo, lâmpadas – e o Globe Theater não tem teto. Só em determinados períodos e em contextos definidos os espectadores são mergulhados na obscuridade. O efeito – político – está determinado: a platéia se esquece em proveito do palco, como se pode esquecer o próprio corpo durante um sonho. Ela se ausenta, o palco parece que está só – o que não é verdade, ao menos porque o público pode ouvir seus próprios ruídos e silêncios. Mas ele não se

vê. Ele está imaginariamente excluído da representação, apesar de ser seu fundamento primeiro.

Este obscurecimento não pode aniquilar o fato político da representação. Ele obscurece a experiência que ela tem de si mesma. A representação permanece um ato político, mas ela sabe – vê – isto com menos nitidez. Assim como o recalque de um desejo não o destrói nem suprime seu papel (só encobre seu objeto), o fato de mergulhar a sala na penumbra não dissolve o público: isto seria ausentar o teatro. O recalque do político é político também. Aqui, ele tem o efeito de cobrir com um véu a comunidade mobilizada dos indivíduos reunidos e de só deixar aparecer dela a pequena parte, intensamente iluminada, que emerge sobre o palco: freqüentemente, aliás, floresce a idéia do teatro como subespécie da magia.

*

E, para finalizar estes comentários a respeito da rotundidade, menciono um último traço desta história, e dos mais singulares: o destino da *orchestra*. A disposição do público em arquibancadas circulares tem como conseqüência liberar um espaço no chão, também circular, en-

tre as primeiras fileiras e o palco. Isto não é arbitrário nem forçado: basta observar um *clown* ou um cantor na rua, e veremos a platéia, espontaneamente organizada num círculo, deixar que se forme um grande espaço vazio diante do cantor, do mímico. Também aí os espectadores mais próximos estão nas laterais. Nós nos habituamos com o fato de que nos teatros também este espaço seja ocupado por poltronas. Mas isto é uma evolução recente.

Os gregos usam este lugar num soberano equilíbrio entre coerência e invenção. Eles inscrevem aí as evoluções do coro. Até onde se sabe, o coro é um grupo pouco numeroso (em vista deste grande espaço) cuja atividade difere claramente da dos atores: o coro canta e dança. Daí que eles constituem, segundo reza a tradição, o elemento mais atraente, mais popular, da representação. Sobretudo – aí está a invenção – não são "profissionais" da prática teatral. Ao contrário dos atores, que representam sobre o palco, os coreutas são pessoas do povo: contratados por um período muito limitado, apenas para participar da festa, eles só agem, na representação, segundo este caráter provisório. Eles provêm, diretamente, da assembléia do público.

O ator também, como afirmamos. Mas não segundo o mesmo regime. O ator entra na assembléia habilitado pela representação. Sua existência – como membro de uma profissão, confraria – testemunha uma evolução originária que distingue o narrador de seu público. Nas tragédias gregas, com freqüência, o ator principal é também o poeta. Sua função em cena deveria ser objeto de uma análise – política – profunda: porque ele figura, freqüentemente, o rei ou o detentor do poder, ou seu mensageiro, seu porta-voz, seu intérprete. A palavra poética enunciada no palco é interpretação dos signos do político, isso quando a própria interpretação não é, ela própria, política, isto é, interior ao discurso político. Mas não nos antecipemos a respeito deste ponto. A cena figura a autoridade, o poder. Ela fala, ficticiamente, em seu nome. E o ator que está no palco já se distingue da platéia, como o poder se distingue na cidade. Simplesmente, o ato da representação, e a disposição circular que o organiza, integra esta autoridade e seu discurso como uma parte da comunidade reunida, colocando-a como um fragmento – destacado – de seu círculo e não como uma irrupção externa, incidente celeste ou enxerto divino. O palco está no teatro como o Olimpo na Grécia, elevado, mas circunscrito. É assim que a Grécia representa para si, aqui, pelo menos, o exterior: não como alteridade de essência, mas

como fragmento alterado de si. O palco é a figura – arquitetural e poética – de uma exterioridade assim colocada no interior da assembléia. Ele é o signo comunitário do estranho.

Já o coro emana do povo, diretamente. Seus membros são uma parte da comunidade cidadã, provisoriamente encarregada de cantar e dançar. O público o vê e assim vê a si mesmo por delegação, figuração, metonímia. O coro é exatamente uma representação do público – no sentido político e mimético do termo. Não resistiremos a uma pequena antecipação do que virá em seguida – quanto ao conteúdo, ao representado do teatro. Porque é preciso observar, sem delongas, que esta delegação do coro pela comunidade tem sua inscrição legível no texto. O coro representa – na narrativa – o povo. Ele é a figura dos cidadãos reunidos diante do Rei – que está no palco – e que o interrogam, exigem esclarecimentos, pedem-lhe contas, solicitam respostas. A tragédia conta as respostas do Rei ao povo – sua responsabilidade. Esta é a invenção grega do Teatro: a projeção na área central, liberada, no chão, pela constituição circular das arquibancadas, de um grupo de cantores e dançarinos saídos do povo por delegação direta e que o povo vê como vê a si próprio, aos pés da autoridade, que o domina, interpelando-a de baixo, perguntando-lhe pela palavra e pelo sentido.

Este lugar no chão, circular, colocado entre o teatro e o palco, se chama *orchestra*. A palavra vem de um verbo grego que significa dançar: é o lugar onde se vê o coro que dança. Por que a dança? Por que é ela que define este espaço? Por que é que ela deixa seu rastro (imperceptível, esquecido) na etimologia da orquestra?

Se respondêssemos a isto agora, anteciparíamos mais que o necessário.

*

Por ora, basta mencionar o destino que terá esta superfície surpreendente. Seu vazio será pouco a pouco preenchido – por dois tipos de afluência.

Primeiro, pelo público: as poltronas de platéia. A ocupação deste espaço por assentos é tardia. Nos teatros elisabetanos e, com freqüência, ainda no século XIX, o público fica em pé neste espaço: área de circulação, em geral muito animada e barulhenta. Os atores reclamam da indisciplina do "*parterre*".*

* O termo significa também "andar térreo". Em português não temos, no vocabulário teatral, uma palavra para traduzir *parterre*, espaço destinado a espectadores que assistiam de pé, à representação, e que se distinguia dos balcões, camarotes e galerias. (N. da T.)

Território do público menos bem aquinhoado financeiramente – ao contrário do que acontecerá no futuro, quando aí serão fixadas as poltronas frontais.

O outro ocupante que virá se instalar aí depois da desaparição do coro é o grupo dos músicos (que por isto recebe a denominação de orquestra). Por muito tempo a orquestra conservará os vestígios de sua origem: conjunto proveniente do povo. Nas cidades pequenas, por exemplo, a orquestra reúne músicos do lugar – enquanto os cantores, no palco, são, com freqüência, viajantes vindos da capital ou do estrangeiro. A cooperação entre eles evoca os ofícios religiosos nos quais o coral – o coro – é composto por paroquianos, enquanto que o oficiante empresta sua voz ao discurso, todo-poderoso, do Outro.

*

Por que pretender, então, que o ator está em cena por delegação, por eleição? Quanto ao coro, pode ser, porque ele se origina diretamente do povo. Mas o ator? Que é um estrangeiro, de passagem...

Vamos recorrer, novamente, a uma ficção sobre as origens. O público se junta – no salão de

festas de uma cidadezinha. O espaço está vazio, o chão nu. Na véspera, aconteceu ali um baile, as cadeiras estão empilhadas, encostadas na parede. Alguém arma um tablado – dois praticáveis que estavam desmontados num canto. As cadeiras são arrumadas em círculo. Todos se sentam. O presidente da associação agradece ao prefeito, aos bombeiros. Depois convida um ator a subir ao palco improvisado. O ator sobe. Talvez seja um morador da cidade, conhecido da maioria dos presentes – mas é o menos provável. Talvez seja um viajante que chegou naquela manhã mesmo. Pedem-lhe que suba: é o grupo, pela voz de seu representante, que o chama, atribuindo-lhe o lugar do recitante, do criador de histórias. A constituição originária do teatro corresponde a este romance. O ator só está no palco porque foi convidado, por eleição da assembléia – mesmo que ele seja um visitante de passagem por um único dia.

*

Seria preciso ainda pensar qual o estranho elo que liga a autoridade com o exterior, o outro, para que a comunidade chame com tanta freqüência um estrangeiro para assumir o papel (usar a máscara, pronunciar as palavras) daquele que detém o poder.

*

O que concluir de tudo isto? O teatro acontece num espaço politicamente pré-disposto. Por quê? Que espécie de afinidade (do teatro com o político) este parentesco de lugar exprime?

Primeiro a seguinte: o teatro reúne um público que tem, ou acredita que tem, capacidade de decisão política. Entre os gregos, o público é a cidade toda. Todos os cidadãos são convocados. O Estado os ajuda, concede-lhes um anti-imposto, uma subvenção por dever de presença. Todo o povo, potencialmente, se vê nas arquibancadas – as mesmas que a assembléia política usa, traves de madeira, provisórias, desmontáveis, remontadas para a festa. A atração do momento é tão grande que a cidade fica deserta: os bandidos, diz Aristófanes, se esbaldam nas casas abandonadas. É, pois, a própria política, a *polis* reunida, que constitui o espaço do fato teatral. É a instância do poder político – apto à decisão política – que assiste à representação.

A observação vale também para o teatro de Corte. A Corte reunida no teatro é aquela que, por sua proximidade com o Rei, sua influência sobre ele, exerce a autoridade sobre a vida pública. Ela inclui a família, os ministros, os conselheiros, as camarilhas. O próprio Rei pode aparecer ali. As platéias modernas ainda corroboram esta constatação. As gerações que

se batem por um teatro de rua são as que acreditam que é a Rua que faz a decisão política (lugar insurrecional, lugar de Revolução). O público burguês do teatro de bulevar quer controlar as rédeas da cidade. A assembléia de notáveis que lota certas salas de província se vê dirigindo a vida pública local. E os professores, a classe média ou os amadores que apóiam o teatro de Arte se vêem como sujeitos ativos da democracia liberal moderna. Mesmo a afluência de um público "operário" – em geral composto de quadros ou líderes de associações ou sindicatos – que fez o sucesso de um certo teatro dito popular depois da Liberação não pode ser compreendido sem a esperança, a vontade de participação na decisão política nestes setores de uma sociedade em fase de forte sindicalização.

(Pode-se deduzir daí o seguinte, que vale para a contemporaneidade: se a correlação está correta, não nos espantaremos com a baixa de afluência aos teatros neste período de desapreço pelo político. A abstenção afeta simultaneamente os dois espaços. O teatro não poderia ser reabilitado a não ser numa época de democracia reavivada porque um público só vem ao teatro quando acredita, sabe ou quer ser politicamente ativo.)

O círculo permite a todas estas assembléias convencidas de sua própria habilitação política que

se reconheçam. Nas arquibancadas, a cidade grega se reencontra e se vê.[9] Nos teatros à italiana, o público burguês gosta de se exibir. Os balcões são propícios a isto – a platéia de pé pode aplaudir um recém-chegado ilustre. Certos camarotes limitam com a cena – a visão é péssima, mas quem está ali está em evidência. No teatro da corte, o Rei se mostra. Às vezes com a nobreza, ele toma assento no palco, ao lado da ação.[10] No teatro se exibe uma idéia (uma vista) da cidade reunida. É por isto que ele é um teatro do mundo: a Cidade se vê como análoga ao cosmo – e o teatro figura sua unidade esférica – o Globo.

*

9. Coletivamente, claro, levando-se em conta a dimensão e o número. No que diz respeito ao tamanho, pensamos nos nossos modernos estádios – nos quais o reconhecimento também desempenha seu papel, mas com outras regras, as de um combate simulado, em torno do qual os habitantes das cidades experimentam o brutal desejo de afirmar seu pertencimento – encontrando, às vezes, sob o jogo, como que uma guerra real.

10. No teatro de Corte, a disposição não tende necessariamente à circularidade. É que, como a sociedade é extremamente hierárquica, se o Rei está no palco vê-se da Cidade tudo o que é preciso ver – como num parlamento stalinista.

O teatro acontece no espaço do político. Num lugar marcado, ocupado, pré-disposto pela aptidão (real ou fictícia) para a deliberação e a decisão políticas.

Pode-se dizer que o teatro faz política? Não, não exatamente. O teatro acontece no espaço político, mas ele faz com que aí aconteça algo diferente daquilo que a política faz acontecer. Há teatro no lugar da política (dentro de seu espaço, mas também em seu lugar – como uma usurpação). A representação teatral consiste em produzir, na área assim organizada, determinada – uma outra palavra, outros signos, outros adventos de sentido.

*

Alcançamos o limite deste primeiro percurso, – conclusão provisória, hipótese: o teatro acontece no espaço do político e produz outra coisa (diferente da política).

O quê?

II.

Já observamos várias vezes que o desenvolvimento acima diz respeito à representação: antes de qualquer exame do que aí se mostra ou se enuncia, antes do representado. É preciso tratar disto agora e perguntar para que atividade o público se reúne neste teatro, por que atração comum – visto que outras reuniões, de aspecto semelhante, acontecem em outros lugares: no concerto, no estádio, na missa. Uma assembléia se reúne no teatro – para fazer o quê?

Para ver. – Ver e ouvir, assistir, sentir? Claro, porém mais essencialmente ainda: para ver. Teatro provém do verbo grego que significa: olhar. E se, na arquitetura antiga, o termo designa o lugar do público (mais que a cena ou a *orchestra*), é primeiro por esta raiz: o teatro (as arquibancadas) é o lugar de onde se vê.

Uma expressão corrente, a respeito de um espetáculo bem-sucedido ou de um ator talentoso, diz que ele faz ouvir o texto. Apontaremos aqui um abuso de linguagem. Fazer ouvir um texto é fazer dele uma leitura, em voz alta. Uma leitura, mesmo pública, não é teatro. É uma atividade que mantém com o teatro laços profundos e complexos – voltaremos a isso – mas ela é infra, extra ou prototeatral, como preferirem: não é exatamente teatral.

Como compreender então que certas leituras produzam uma impressão de teatro (e às vezes de um teatro que serviria de exemplo a muitas representações – pela inteligência, o prazer e até, poderíamos dizer, a teatralidade)? É que alguma coisa aí se dá a ver que talvez seja eminentemente teatral. Imaginemos a audição pública de uma gravação:[11] isto sim, se destina apenas ao ouvido. Neste caso, qualquer vestígio de teatro estaria proscrito. Uma leitura pública produz efeitos de teatro porque o leitor – que deve fazer ouvir o texto – é visto. Teatro germina nesta visão.

11. Destinada, por exemplo, a fazer ouvir a voz de alguém que já morreu. Ou a apresentar, num teatro, um trabalho sonoro, com as caixas de som no palco (não é uma ficção, já assisti a uma sessão deste tipo).

O teatro só germina quando alguma coisa é proposta à visão. No entanto, o ato de mostrar não é o suficiente: há atos semelhantes (no estádio, na missa) que também dão a ver e não são teatro no sentido estrito. Isto também não equivale a dizer que o teatro se limita a mostrar – o dar a ver não esgota sua natureza, ele não mostra tudo, indiferentemente. Mas o visível é necessário para que o teatro se forme. É o âmago, o coração de seu advento.

(Então, é impossível o teatro para cegos? Não. Ele existe. É aquele que, num sentido extremo, os faz ver.)

*

O público se reúne. É para ver. Questão subseqüente: o que é que ele vem ver? O que é que o teatro lhe mostra?

Vamos proceder passo a passo, por aproximações – cada vez mais restritivas, se tudo der certo. Observemos o caso mais freqüente (antes de chegar às situações-limite, aos confins, às margens). Geralmente, o que é levado à cena é um texto. Um texto é uma seqüência de palavras. As palavras são elementos de linguagem. E a linguagem não é da ordem do visível.

Trata-se aqui de apontar para dois planos da reflexão. Inicialmente, o fato, empírico de que a linguagem se estabelece primeiro na palavra e, portanto, sensorialmente, no elemento da escuta. As palavras pertencem originariamente ao universo sonoro. Não são vistas. O que o teatro quer, o que ele produz, aquilo sobre que trabalha é o colocar à vista, é o ato de mostrar as palavras – que estão, por natureza, no elemento do invisível. O teatro quer exibir o invisível, dá-lo a ver.

O leitor pode ficar tranqüilo: sabemos que há o escrito. E que o escrito é precisamente a transcrição visual da linguagem. Acreditamos até ter compreendido que esta transcrição atravessa inicialmente a palavra, que ela marca sua origem e não lhe concede o espaço de nenhuma sonoridade pura, pré-escritural, anterior à efetuação de seus traços. Mas a escrita produz signos determinados – gráficos, até mesmo pictóricos – e queremos afirmar o seguinte: não é esta visibilidade que o teatro busca. O teatro não trabalha no tornar-visível das palavras expondo ao olhar números e letras. Uma encenação não é a apresentação diante do público de grandes configurações gráficas. Esta diferença é profunda, essencial. Ela tem relação, antes de tudo, com o fato de que a visualidade do teatro não é a da pintura. Um quadro, colocado no palco, não é

teatral. Ali, uma belíssima obra pictórica passaria quase despercebida. Os bons cenários pintados, são, em geral, pinturas medíocres. E os bons pintores-cenógrafos sabem tirar partido desta diferença. O dar a ver que a pintura propicia e o que o teatro exige são coisas heterogêneas. Por aí, o teatro se afasta daquilo que, na escrita, participa do pictural – e, portanto, desta forma de dar a ver as palavras.

Mas a escrita não é apenas uma região da pintura. Ela produz uma visualidade que atravessa e ultrapassa o espaço da obra pintada – ou desenhada. Ela é um arqui-sistema de traços ao mesmo tempo abstratos e físicos, cuja teoria não vamos (re)produzir aqui, visto que não é este nosso objetivo. Assinalaremos apenas que o recurso ao visível, que age na escrita, tem relação com a ausência da palavra: a retirada do locutor, a falta de sua presença efetiva, o afastamento ou a in-disposição do falante para pronunciar este discurso no lugar e no tempo para os quais a escrita o leva. O teatro não dá a ver os vestígios, os depósitos, os substitutos de uma palavra ausente. O teatro quer o corpo e a voz. Ele exige a própria palavra, no ato que a profere. E ele quer vê-la.

(O que não acarreta, intui-se, talvez, que o teatro não tenha relação alguma com a escrita –

acontecimento visível de uma pura presença imediata. Claro que não.)

*

Neste sentido, portanto, a linguagem não está no elemento do visível. É o primeiro plano de reflexão: as palavras são in-visíveis porque se enunciam em sonoridades. Isto diz respeito à sua materialidade, a seu corpo – a ordem dos significantes, grosseiramente falando.

Mas as palavras participam também do não visível por intermédio do elemento de seu significado. Efetivamente, o significado é da ordem da intelectualidade – do inteligível e, por isto, distinto do sensível, do qual o visível é parte. Tentaremos nos precaver contra os efeitos de contaminação: primeiro porque os conteúdos da inteligibilidade podem muito bem incluir significados cujos referentes são coisas visíveis, significados que tratam do visível, que o pensam. É o que acontece com a palavra "vermelho", cujo significado não é, em si, vermelho, nem muito menos visível (da mesma forma que o conceito de cachorro não late).

Além do mais, nas tópicas tradicionais do sentido, o intelecto recorre a uma metáfora do olhar

para designar seu próprio estatuto: o pensamento como visão do espírito. Mas isto, ao menos numa primeira aproximação, nada mais é que uma figura de estilo. E, mesmo se, no fundo, é difícil imaginar um conceito do inteligível totalmente livre desta metáfora do visual, somos levados a respeitar a distinção – sob pena de misturarmos tudo. Aceitaremos, pois, para efeitos operacionais, que as palavras, por seu significado também (e, portanto, na medida em que abrem caminho para o inteligível) participam de um elemento fundamentalmente não-sensível: portanto, não visual.

As palavras são som e sentido: duplamente "imostráveis". E o teatro quer dá-las a ver.

*

Porque o teatro, no que lhe diz respeito, não usa o visual como metáfora – como faz o pensamento, que pretende ver, mas apenas com o olho analógico do *logos*. Como o teatro, a teoria esconde uma referência ao *ver* em seu núcleo etimológico. Mas, neste ponto, o parentesco permanece longínquo: o que o teatro quer é o visível em si, em sua efetividade sensorial. É ver verdadeiramente. É fazer advir diante das arquibancadas algo de realmente, fisicamente

apresentado, a ponto de, como veremos, esta efetividade da apresentação tornar-se pouco a pouco sinônimo do próprio teatro. O teatro quer o corpo, as coisas, exibidos sob seus olhos. O visível como sensação. O estético.

E este corpo, que ele quer olhar, perscrutar, esta matéria visível da qual ele quer fazer seu objeto de teatro – é o corpo, a matéria das palavras que por essência são impróprias à vista, i-mostráveis (porque são feitas de sons e idéias). O teatro quer ver o invisível: e é a esta singular impossibilidade que ele consagra, ao menos nos últimos vinte cinco anos na Europa – mas, sem dúvida, também antes e em outros lugares – todo o engenho de seus artistas: atores, pintores, figurinistas, cenógrafos, músicos,[12] bailarinos, maestros, artesãos – toda a arte de sua en-cenação.

*

Qual é a utilidade desta assertiva? Puro prazer do paradoxo? Queremos atribuir ao teatro uma espécie de utopismo, uma disposição vagamente

12. A música de teatro não é simplesmente música. É música ordenada segundo a arte de mostrar, de fazer ver. Poderíamos observar a seu respeito o mesmo que observamos sobre a pintura: a força de uma partitura musical não a torna automaticamente teatral (e vice-versa).

prometéica, que o condenaria a sempre tentar o impossível? Não, nada disto. Esta determinação do teatro – dar a ver uma matéria de palavras – leva a olhar precisamente a atividade que ali se desenvolve e talvez mesmo, acreditamos – lançar alguma luz sobre o encontro entre seus atores e o público que os assiste.

O que o teatro faz, portanto, é produzir algo visível a partir de palavras. É este, exatamente, o conteúdo da encenação. A encenação é uma arte – ou um *savoir-faire* – ligado a dois âmbitos: o lingüístico e o visual. E esta arte se desdobra no espaço delimitado por estes dois domínios, ele é a arte da passagem de um ao outro, da inter-relação entre o textual e o corpo extenso. Se o teatro perder uma destas duas amarras, ele se desfaz, nega a própria essência. Já se disse a respeito da leitura: o teatro sem visibilidade não é teatro, é apêndice do escrito, protuberância do literário. E esta tentação o habita sempre: teatro que não passaria de literatura dramática, proferição de palavras. Teatro sem corpo: fechado, reabsorvido pela pura vocalidade – mas vocalidade mutilada, deficiente, porque o alcance da voz não se reduz a suas produções sonoras, ela não se esgota na escuta; o ator que fala, que profere, que faz "sair" a voz é também um ator que se oferece à vista, na exposição de seu esforço físico, da ação corporal

de sua boca, de seu pescoço, do enraizamento do sopro que afeta seu corpo inteiro. Isto também o teatro mostra aos olhos. Reduzido ao som e ao sentido, ele seria desencarnado, descarnado, privado de todos os seus atrativos físicos – mesmo dos da carne visível do som e do sentido.

Mas o teatro pode também perder a outra amarra e se reduzir ao visual, à pura mostração. Chamaremos este espetáculo de atividade cênica que produz o visível pelo visível, sem dar a ver sua proveniência no in-visível do texto e das palavras. O espetáculo é o corpo do teatro isolado.[13]

É o que uma certa teologia chama de a carne: não o corpo oposto ao espírito, mas o corpo privado de espírito, o corpo desabitado, o corpo vazio.[14] Portanto, não a matéria, mas a matéria órfã de sua relação fundadora com o sentido. O espetáculo é o visual sem o texto invisível que o chama. E como este texto – mesmo no espetáculo – está sempre aí, o espetáculo é este efeito de cena que se pretende sem palavra, sem linguagem originária, sem escrito

13. Guy Debord teria escrito: separado.

14. Evacuação que não devolve o corpo à sua essência primeira (matéria separada); ela o priva, ao contrário, de uma parte de seu ser – a linguagem originária que o inscreve e o chama. O espetáculo é o corpo do teatro afásico, descerebrado.

fundador. Não é o corpo, mas a ideologia do corporal: o efeito de ilusão que vela e recobre a proveniência do teatral na linguagem e no i-mostrável das palavras.

Dupla tentação, portanto, em que o teatro é solicitado a se renegar duas vezes: como literatura ou como espetáculo. É entre os dois que o teatro, propriamente, se mantém: entre as palavras invisíveis e a extensão da cena, nesta impropriedade radical que des-natura o texto exibindo-o, engana o olho oferecendo-lhe palavras e dá a ver, infatigavelmente, o impróprio desta exibição.

*

A essência do teatro é o pôr/em/cena. Tese provocante – posso até ouvir o grito das ligas da virtude. Especifiquemos. O que quer dizer esta afirmação brutal? É uma injúria aos atores, aos autores, uma negação da sua preeminência? Claro que não, é exatamente o contrário, se lermos corretamente. É a colocação de sua fundamental – e simétrica – necessidade no princípio do teatro.

Primeiro o autor. Para que o teatro seja posto/em/cena, é preciso que ele seja o pôr em cena de alguma coisa. Podemos afirmar sem ambigüidade: o teatro é a vinda à cena de um texto originário, de

uma matéria de palavras. Não é direção de cena, agenciamento de cores e formas, pura disposição do visível: isto é questão de espetáculo, teatro nenhum se produz assim. O pôr/em/cena é a arte de colocar diante dos olhos a linguagem, o verbal, o textual. O teatro só é fiel à sua essência na medida em que coloca a anterioridade de um texto, distinto do ato da representação e cuja representação é a passagem ao visível. O teatral, sendo propriamente esta vinda (a encenação, o pôr em cena), não pode dispensar o texto primeiro, anterior, distinto dele e dotado de uma existência autônoma. Nisto ele difere do cinema, cujo texto inicial é um instrumento comprometido com a produção do filme. É o filme que se põe em obra, enquanto que no teatro é a escrita. O texto de cinema não tem autonomia – por isto sua relação com a publicação é mais incerta e em sua definição não entra a aptidão para servir a várias realizações sucessivas, enquanto o texto de teatro se coloca, de saída, como distinto de qualquer das realizações que lhe darão corpo. Ele pode ser levado à cena várias vezes, em diversos países, em diversas épocas, com atores e diretores diferentes. É por isto que ele faz parte do *corpus* literário: ele existe, em sua autonomia, como texto e como livro.

Neste sentido, o texto de teatro é necessariamente escrito: não porque a encenação vise a reproduzir seu caráter escritural, mas pelo fato

de ele se distinguir do ato de suas enunciações sucessivas, de a escrita o colocar nesta necessária autonomia em relação às vozes que vão querer levá-lo à cena.[15]

O texto é um escrito, um escrito literário, livresco. O autor é um escritor. Com o texto tudo começa, nele tudo se funda e se origina. Mas o texto não produz, por si só, a teatralidade do teatro. A teatralidade não está no texto. Ela é a vinda do texto ao olhar. Ela é este processo pelo qual as palavras saem de si mesmas para produzir o visível. A teatralidade é o próprio pôr/em/cena.

---

15. Há exceções notórias: recentemente, obras de Bob Wilson ou Tadeusz Kantor, por exemplo. Já referimos acima que toda caracterização pode ser desmentida pelo efeito de sua própria passagem ao limite. Segundo Hegel: "Não é caracterizando uma espécie por uma definição qualquer que chegaremos ao conceito desta espécie. [...] Definindo, por exemplo, o animal por sua livre mobilidade, por seu poder de deslocamento, percebemos logo que a ostra e muitos outros animais não cabem nesta definição; definindo-os pela sensibilidade, percebemos que a mimosa, que não é um animal, possui, no entanto, esta sensibilidade." Efeito da relatividade de todas as coisas, rebeldes ao conceito? Seria sumário demais. No caso que estamos abordando, trata-se antes de um trabalho do próprio conceito: a teatralidade nos dois inventores atua exatamente como confrontação polêmica com a essência do teatro (vista como saída da linguagem para ▸

*

Em seguida os atores. Muitos ofícios concorrem para a exibição do texto. O cenário, que é considerado bom quando manifesta algo da obra escrita – e tanto melhor quanto mais oculto, menos patente estava aquilo que ele torna manifesto. Mas o cenário é objeto de uma desconfiança porque sua relação com o texto é aleatória, pode parecer exterior. Qualquer teatro é "exterior" – o teatro é o movimento mesmo da exteriorização, do devenir exterior das palavras. No tocante ao cenário, o perigo é que o elo que une a palavra a esta figura externa seja cortado ou dis-tendido.

A primeira e mais necessária modalidade do tornar-visível da língua será falada pelo corpo do ator. É o princípio, o começo desta saída das palavras diante dos olhares, é o arqui-teatral. Porque o elo que une esta exterioridade ao texto é necessário, retesado. Este

► fora de si mesma). O teatro, como qualquer arte, é assombrado pelo desejo de colocar à prova seu limite, pelo sonho do transbordamento de sua própria essência – e o sonho é produtivo. Kantor ou Wilson tensionam, até o ponto da ruptura, o elo paradoxal entre o corpo e a visibilidade da língua – a estranheza do texto ao visível, o estranho físico das palavras – o olhar do surdo, por assim dizer.

elo se prende à voz, cuja ambigüidade é aqui fundadora: parte integrante do universo sonoro e, portanto, daquilo que o teatro visa e procura mostrar, a voz está no coração do som e do sentido. Mas, já se disse que ela, por seu próprio corpo, suas cordas tensionadas no corpo do ator, suas caixas de ressonância vibrantes e mobilizadas, participa originariamente da visualidade cênica. A voz está duplamente inscrita no som e no espaço. Ela coloca e institui seu próprio limite. A este respeito, ela está no coração, no núcleo do teatro. Não que o teatro se reduza à vocalidade como parte do mundo dos sons. Mas o teatro se produz no exato limite entre o som e o corpo, onde a voz está precisamente alojada.

O ator é a fonte da teatralidade. Ele é o ponto de passagem da palavra para o corpo, o lugar de irrupção, de origem da palavra no espaço visível da cena. É nisto que a atividade do ator participa muito essencialmente do pôr/em/cena como coração da produção do teatro.

E isto determina até a fundação de sua atividade própria: a atuação, o jogo do ator. A atuação não é absolutamente a pura enunciação do texto (segundo o regime de sua literariedade), também não é a instalação no coração do simulado, do factício, da imagem. A atuação é exatamente a atividade que conduz do texto ao visível. A atuação

é a passagem ao jogo. O que é propriamente teatral na atuação é o jogo desta impropriedade que entra em jogo, que faz nascer o jogo e mostra ao olhar sua irrupção. É nisto que o jogo é essencialmente lúdico: o jogo não é um domínio próprio, definido, circunscrito no âmbito do qual seria possível se colocar por um *savoir-faire*. O jogo é o pôr em jogo.

Para falar de outro modo, o núcleo, o coração do jogo do ator é sempre um certo *quantum* de improvisação. Se o jogo do ator se fixa, se estabelece – sejam quais forem as marcas, os gestos, as entonações que parecem por um instante defini-lo – deixa de ser jogo para se esgotar na reprodução mimética. O jogo do ator, claro, não é alheio à imitação, mas o que o funda como jogo é o ato de imitar, não a figura (a mímica) que disto resulta. Se não se trata, no momento do jogo, da passagem livre e, de certa forma, aleatória, de uma palavra ao visível, se a tensão que leva de um a outro se esgota, se o ato de representar – a passagem ao jogo – desaparece no resultado, o jogo se eclipsa. E com ele o teatro. O teatro é sempre a passagem do texto ao teatro. A passagem do texto ao visível – ela própria tornada objeto do olhar.

O que estamos aqui tentando determinar é como o arqui-teatral do jogo do ator, o nascimento,

o começo do teatral no jogo, que aí funda sua teatralidade (o pôr em jogo, a passagem para o jogo), talvez tenha algum elo com o que a língua comum chama de "o natural". Realmente, como explicar que o público desaprove imediatamente toda e qualquer atuação que pareça "teatral"? No teatro, isso é o cúmulo.[16] Como compreender esta censura, tão freqüente: "dá pra ver que ele está representando, ele não é natural"? Proponho aqui a seguinte tradução: "o que a gente vê é o resultado do jogo da atuação, não o pôr em jogo". Não se vê o jogo vir, provir do não-jogo. Não se vê o nascimento do jogo do ator, o nascimento do teatro, quer dizer, o próprio teatro. Só se vê o representado – não a representação.

(Aproximação inesperada: entre a questão que está sendo aqui debatida e a que discutimos acima – a questão política. Poderíamos dizer então: a passagem ao jogo da atuação é o que mostra que o ator em cena é membro da comunidade dos espectadores. Ele é natural, ele é como um de nós. Ele não é ator por essência, mas porque, num dado momento, ele começa a atuar, ele entra no jogo. O entrar no jogo da atuação é o vestígio, em cena, do gesto de convite pelo qual o ator foi chamado a subir ao palco. É o começo do teatro, seu princípio, sua produção a partir da cidade. É seu fundamento

16. *Cf.* Guénoun, Denis. Le dénudement, in *Les temps modernes*, jan. 1991.

comunitário, político. E o apagamento da passagem para o jogo, reduzida à mímica pura seria como que o corolário do eclipse da sala em benefício do palco, do esquecimento da assembléia, da qual o palco é apenas uma parte. É por isto que os atores populares – cômicos, por exemplo – atuam tão bem: eles não param de passar ao jogo da atuação, de fazer o vaivém entre o jogo e o não jogo. Isto está relacionado a seu modo, político, de conduzir a representação: eles não esquecem jamais a platéia, tomam-na como testemunha, dirigem-se a ela em longos monólogos, multiplicam os apartes, enviam-na sem cessar ao sentimento que ela tem de si mesma – este é um dos principais efeitos do riso – e são, portanto, pouco suspeitos de se enclausurarem no espaço imagético da cena. Eles jogam a representação contra o representado, freqüentemente até em sua escrita – Molière faz isto sem parar.)

E, depois, a passagem para o jogo da atuação não age apenas em sua forma mais explícita (as fissuras e retomadas do jogo cômico, por exemplo). Ela trabalha o coração do jogo, sempre – mesmo nos momentos mais simulados, mais exteriores, mais fixos. Como espaço da improvisação, mesmo em meio às marcas mais repetitivas. Ela é a arte de encontrar a proveniência aleatória no mais íntimo do retorno do mesmo. Ela é o testemunho

do nascimento do visível a partir do não-visível, como um buraco negro, um abismo no fundo da imagem, atestando sua vinda a partir do nada, e sem a qual ela não é mais uma imagem, mas uma coisa: privada da atividade, nela, do imaginário, do devenir-imagem da imagem da ficção – privada do jogo.

*

Nada há, em tudo isto, que atente contra a dignidade dos atores, dos autores. Trata-se de dizer que, na própria atividade deles, o todo do teatro consiste no pôr em cena, quer dizer, nesta função singular que quer abrir ao visível a matéria negra e cega das palavras. Ator e autor são os dois pólos fundadores do teatro: pólo verbal, literário, textual e pólo físico, corporal, exposto à vista. Entre eles se coloca todo o teatro: não há nada além deles, da atividade de se pôr em relação. Mas nem um nem outro podem prescindir desta viagem, do percurso deste espaço que os separa e ao mesmo tempo os reúne: se o ignorar, o autor se fechará entre os livros, e o ator se encerrará nos espetáculos. O teatro acontece na travessia que conduz de um ao outro – é o espaço da interpretação, o espaço aberto do sentido. A interpretação é este advento do sentido ao sensível. O sentido não está nas palavras antes de lhes ser proposto um corpo

aleatório e mutante. Nem nos corpos que nenhum texto invoca. O sentido está na interpretação, caduca, provisória, aberta. Na passagem para o jogo, o pôr em jogo da escrita – o pôr em cena.

E é isto que o público olha. O público não olha apenas os corpos e as imagens – neste caso ele estaria no registro do espetáculo, não no do teatro. O público do teatro quer ver a passagem do texto à cena. É esta demanda que sustenta seu olhar tão singular. Este olhar pré-supõe o texto. Ele escava a cena para exumar o texto soterrado (invisível). O olhar do espectador é aqui uma estranhíssima abertura para a escuta. Não no sentido de que ele deveria fechar os olhos para ouvir. Pelo contrário, ele deve abrir bem os olhos para perscrutar a cena e distinguir aí os sinais da passagem (invisível) do texto. O que o espectador olha é o jogo dos traços imagéticos que atesta a presença aqui, física, corporal, de um texto que age na sombra, obscuro, e cuja onipresença é uma espécie de ausência ativa. O texto é um livro que cada ator teve por muito tempo nas mãos e o público sabe disto, ele olha a representação dos atores como inteiramente determinada por um livro ausente.[17] O público

17. É por isto que se pode sentir um prazer tão especial em ver um ator representar com o texto na mão. É o que acontece nas sessões – muitas vezes memoráveis – em que, numa emergência, um ator ausente é substituído por outro ou até pelo próprio ▸

ficará completamente decepcionado com o teatro, enganado em sua expectativa, se não perceber nada desta vinda de um texto prévio até a cena. Por isto as novas encenações de textos clássicos desempenharam várias vezes o papel de manifesto das mudanças de época da teatralidade – porque elas dão a ver, com uma clareza meridiana, o trabalho do texto ausente nos corpos e bocas visíveis. É por isto que as novas peças são tão difíceis de encenar, porque elas levam muito tempo a dar a ler sua teatralidade, para além da sua literariedade: porque o primeiro olhar só muito dificilmente consegue dissociar o texto dos signos que o transportam e é necessária, no entanto esta distinção para que o caminho do texto à cena seja visível – para que haja teatro. Beckett só agora está alcançando isto.

E, no entanto: a viagem do texto à cena que deve ser lida, vista, a distância que um clássico facilmente, facilmente até demais consegue, é muito mais difícil – e também muito mais divertida – de se produzir com um contemporâneo – e é o

▸ diretor. São momentos de teatro muito raros. É isto que faz também – e com justiça – o sucesso de certas "leituras-espetáculo", que se consideram uma espécie de teatro incompleto, provisório e produzem algo como o arqui-teatro. Aí se torna visível, eminentemente corporal, o salto sobre o palco das palavras ocultas entre as páginas que o ator tem nas mãos.

olhar sobre isto tudo que funda o prazer, o júbilo singular do público de teatro. É o que ele procura, o que ele espera. É isto que ele veio olhar quando se reuniu nas arquibancadas circulares. Se este prazer se apaga, poderemos ainda por algum tempo utilizar os edifícios teatrais, mas para outra coisa que não sua vocação: o espetáculo avulso, a atração do visível em si mesmo: jogos de circo e de sangue.[18]

*

Isto é o que eles vêm fazer no teatro: ver a passagem do texto pelos corpos. Idéia curiosa.

Realmente, esta atividade do teatro se desdobra numa região muito determinada: lugar onde se coloca a questão da relação do visível com o invisível, do sensível com o não-sensível. Espaço de interrogação relativa à fundação do sentido fora da sensação, à viagem do sentido em direção do corpo. Lugar de um limite, de uma passagem – de uma passagem ao

18. Estou pensando no circo romano, claro – não nos circos populares de ontem, lugares de uma arte digna, embora muito diferente do teatro. Os jogos do circo têm seu equivalente em nosso mundo, mas também em outros lugares – em qualquer lugar em que a busca do fascínio do visível por si mesmo leva a oferecer o espetáculo do sangue. É que ele atrai o olhar, realmente.

limite oposto. Lugar onde se abre a questão da relação entre o corpo e seu outro, relação fundadora e instituinte que insere o visível, o sensível – o físico – na questão de seu outro, de sua relação com o outro. O espaço da atividade teatral é o espaço da abertura do físico a seu outro ativo e ausente: espaço, já compreendemos, da própria questão metafísica.

Podemos daqui por diante avançar um pouco na determinação daquilo que funda e faz o teatro – daquilo que o teatro funda e faz. Como vimos, o teatro é uma reunião política, que acontece num espaço politicamente determinado, mas com o objetivo de aí produzir uma atividade que difere do político propriamente dito. Já conhecemos esta atividade: ela consiste em dar a ver a proveniência do visível na língua, o tornar visível das palavras i-mostráveis, isto é, o tentar abrir para o sensível o próprio não-sensível. O que o teatro faz (no espaço do político), é colocar a questão metafísica sob o olhar da comunidade reunida.

Idéia (política) curiosa, temos que convir.

*

Querer, assim, que a atividade do teatro seja fundamentalmente metafísica não é forçar o sentido das palavras? Não – se compreendermos que não se trata, para ele, de enunciar a questão nos termos

(filosóficos) do que se convencionou chamar discurso, história da metafísica. Trata-se de trabalhar esta questão sob a forma muito particular de um recurso ao visível das palavras diante da comunidade reunida. Também a referência explícita ao metafísico como gênero de discurso, não é nem necessária nem, de modo algum, a garantia de que a questão seja claramente explicitada em cena – pelo contrário, ela é, a este respeito, às vezes o pior dos indícios. O que ocorre é que a atividade teatral, por natureza, quer que a questão seja aí levantada. O que é uma última confirmação.

Porque o teatro não é mais o que era. As condições de seu exercício foram profundamente transformadas pela possibilidade de sua reprodução mecânica.[19] Como é sabido, Walter Benjamin tematizou, na esteira de outros pensadores, mas segundo uma problemática nova, aquilo que muda na arte quando a obra não se apresenta mais segundo o brilho singular (a aura) de um original único. Um quadro difere, por sua aura, da série de suas cópias. Em compensação, uma fotografia não é nada além

19. O raciocínio que segue faz, evidentemente, referência a Walter Benjamin: *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, diversas publicações em francês, entre as quais BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1991. (Em português, o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* foi publicado pela editora Brasiliense (1985) em tradução de Sérgio Paulo Rouanet, no volume 1 das *Obras escolhidas* de Walter Benjamin. N. da T.)

de uma multiplicidade de cópias de qualidades variáveis mas de dignidade equivalente no que diz respeito à relação com a "essência" da obra. No sentido estrito da palavra, não há original na fotografia, mas apenas uma cópia-testemunha, padrão. Ora, a possibilidade de uma reprodução mecânica indefinida produz um efeito sobre as condições de exercício da arte: a invenção da fotografia modifica a história da pintura. O que acontece com o teatro, do ponto de vista desta relação?

O teatro conheceu, no começo do século XX, a irrupção brutal e ameaçadora de sua reprodução mecânica: o cinema. O cinema, ao menos numa das direções abertas por seu nascimento, afirma-se como teatro fotografado. Por algum tempo, – bem pouco tempo – o teatro se preveniu contra esta rivalidade pela prevalência do original diante de múltiplas (e, acreditava ele, fracas) cópias. Esta defesa não se sustenta. Por razões econômicas e, logo depois, também artísticas, a competição entre os dois "teatros" se torna acirrada. O cinema parece desfrutar de todas as vantagens, em especial por sua capacidade de figurar tudo o que escapa ao teatro: a corrida, as montanhas, as multidões, os animais.

Esta concorrência incita cada uma das duas artes a afirmar sua originalidade. No cinema, ela leva à elaboração de um léxico, de uma sintaxe

específica: planos gerais, movimentos de câmera, montagem. E no teatro? Que efeito produzem no teatro a aparição e depois a difusão quase universal das imagens filmadas?

Elas estimulam o teatro ao aprofundamento de sua essência. Logo o teatro se torna o seguinte: a colocação diante do observador do que não é filmável. Isto é: de tudo que escapa a qualquer reprodução. Colocação da própria coisa, do estar-aí da coisa. O teatro se torna o gesto da mostração, na medida em que visa não à forma do objeto mostrado, sua figura, seu desenho, sua cor – tudo o que a câmera poderia captar e reproduzir indefinidamente – mas na medida em que coloca diante do olhar, ali, sob os olhos, a coisa em si em sua fenomenalidade, o aparecer de seu estar-aí, o que poderíamos chamar de seu apare-cer-aí. O aparecer-aí da coisa é a sua teatralidade.

O que só vem, evidentemente, reforçar a determinação metafísica do teatral. O teatro, daí por diante, não se contenta mais em convocar para o palco o visível que sobreveio a partir das palavras. Ele interroga o aparecer-aí da própria coisa, usando para isto da condição singular (política) de seu aparecer(aí): o que faz com que as palavras produzam este visível-aí, enquanto ele está aí, este jorrar de visibilidade, de sensibilidade, aí, diante do povo reunido, sob

seus olhos, na atualidade de sua reunião, nestas arquibancadas, nesta cidade, neste dia e nesta hora aprazados.

É por isto, e somente a partir daí, que se pode emancipar um pouco o teatro de sua relação com o olho, com a ocularidade como sensação singular. Esta relação (de mostração do aparecer-aí, do tornar sensível-aí palavras) é, com efeito, mas no limite, extensível à escuta. É possível imaginar – mas como uma espécie de extremo – um teatro de sons, um teatro da sombra. Teatro da noite, do eclipse, do momento de obscuridade que se opõe às luzes como os silêncios habitam a música. Momento no qual, também pela orelha, se tira a prova do aparecer-aí de um corpo – de um sopro, de uma voz – que pode, realmente, por um momento, ser cegamente ouvido. Mas é a borda da sensação, sua confirmação pelo extremo – e ainda é preciso que os olhos perscrutem o escuro. Aliás, não há teatro do nariz ou das mãos.[20]

*

Qual é, portanto, esta estranha idéia (política) do teatro? Esta idéia que o teatro tem e que põe em cena no espaço do político? Por que a assembléia dos espectadores é convocada, publicamente, a se reunir no lugar do político para aí ver colocada a questão metafísica? Qual é o alcance, a significação (política) desta reunião?

20. No sentido de um teatro impossível do olfato ou do tato.

Numa frase: o alcance desta reunião deveria ser levar a comunidade a considerar o fundamento não político do político. Levá-la a observar que o político não tem seu fundamento em si mesmo, mas responde por outra coisa que não é ele. O político resulta de uma necessidade que o ultrapassa, que ele deve servir, diante da qual ele deve responder. O político não é seu próprio horizonte e é trabalhar para torná-lo indigno enclausurá-lo na consideração de si próprio apenas, sem que ele jamais tenha que se abrir a este outro diferente dele que o inscreve e o chama. É isto a idéia (política) do teatro: congregar a cidade, publicamente unida na mobilização de seu desejo de comunidade, para convidá-la a tomar assento no lugar da assembléia política, para abrir o político para outra coisa fora de si mesmo.[21] Para fazer, portanto, um pouco de metafísica, não há dúvida. Mas não na produção obrigatória das palavras e da sintaxe do discurso metafísico: no olhar sobre signos visíveis que exibem uma palavra soterrada, um livro ausente, para expô-lo à vista como jogo sensível dos textos e dos corpos.

Para ser capaz disto, o teatro precisa, sem dúvida, ter a dignidade de jamais se acreditar simples

21. É nesta medida que o político do teatro não pode ser medido pela politização de seu conteúdo. Sua dimensão política está precisamente em sua capacidade de produzir uma questão não-política e de interrogar em seu nome o político. Isto ▸

jogo de cena, adulação do olhar; ele precisa ter a dignidade de nunca esquecer que só se apresenta ali porque foi convidado por uma comunidade reunida; ele precisa ter a dignidade de nunca obscurecê-la, nunca relegá-la à sombra, admirando apenas a si próprio; ele precisa ter a dignidade de jamais ceder ao desejo político de fazer com que a comunidade se cale ou de organizá-la em classes. Porque é esta comunidade que o institui em seu louco desejo de olhar o invisível e exige, para isto – para que haja teatro – ser livre, pelo menos um pouco, em suas reuniões, suas narrativas e nas injunções que escolhe dirigir a si mesma quando convida estrangeiros a tomarem lugar em seu círculo para exibir o i-mostrável das palavras.

La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon,
Abril 1991

▸ pode figurar no texto – ou não (trabalhar a assembléia, apenas).

Talvez seja necessário ver nisto uma razão para o canto e a dança. O canto marca esta palavra como poética, e, portanto, não-política: a política não canta. E a dança é como que a exposição física do canto. Ela inscreve na visibilidade do corpo o poético – o musical, o rítmico – da palavra.

Quatro objeções

1. *O teatro pode realmente convocar uma comunidade política?* Não: não quero dizer aqui que o teatro convoca. Ele é, antes, convocado. Não é ele (mas o que é "ele"? É alguém? Duvido; não é ninguém, "o" teatro, não um sujeito, nem um ator, apenas um fato, fatos, às vezes um acontecimento) que convoca seja o que for. Uma convocação ocorre. Ela é pública. E faz da representação, inescapavelmente, uma questão política. O que convoca o teatro vem do lado político propriamente dito. É então o político? Seria supor que o político se convoca, coisa de que eu também duvido. Alguma coisa convoca (tanto o político, quanto o teatro). A partir desta proveniência comum, institui-se a distribuição de sua diferença.

2. *A essência do político está verdadeiramente na comunidade? Ou em outra coisa (a relação com o Estado)?* Esta objeção tem evidentemente uma outra dimensão. Ela atravessa, como sabemos, um debate em curso. Uma coisa me toca: a diferença de reflexão aí exposta (entre um pensamento que quer re-pensar a comunidade e um outro que quer se libertar dela) denota uma antiga oposição política relativa à democracia revolucionária – como se, em fim de contas, se re-colocasse em jogo a confrontação entre os que eram conselhistas[22] e os que não eram.[23]

22. Na história dos movimentos revolucionários, foram chamados de "conselhistas" aqueles que pregavam o poder dos conselhos (de operários, camponeses, estudantes), pronunciando-se de forma veemente contra a burocracia, contra o partido dirigente e a favor da democracia direta. Os principais teóricos conselhistas foram Anton Pannekoek, Paul Mattick ou, hoje mais famosos, Castoriadis e Lefort, no período inicial de Socialismo ou Barbárie. Analiso com detalhes a questão da autonomia e do poder de deliberação da assembléia, em meu livro *L'Enlèvement de la politique* (Circé, 2002).

23. Sovietistas, federalistas, rousseauístas, como quiserem. Assembleístas, eclesiásticos. E o senhor?, vocês devem estar se perguntando. Ah, eu também era um pouco assim. Alguma coisa do coletivo mexe comigo, ali onde as singularidades dispersas (e a regulamentação republicana) não conseguem me bastar.

Passadismo? Em absoluto. A fidelidade funciona. Parece-me simplesmente que a questão não deve ser colocada como questão apenas do político – mas como questão política também.

3. *Esta caracterização do teatro não vale também para a pintura?* Não estaríamos empoleirados, por descuido, no *topos* da arte como vinda do pensamento ao sensível? Talvez. Mas o invisível invocado aqui é o das palavras – e não o das idéias, do inefável, da interioridade do sujeito. Quanto aos pintores, eu me aventuraria na seguinte tese: a pintura não procede do invisível ao visível. Ela começa no visível, funda-se no olhar. E ele é seu ponto de chegada. Mas, por um desvio necessário, uma saída obrigatória para fora do espaço do que é dado a ver. Neste trajeto, neste entretempo, vejo seu produtor invisível – ou melhor, o não-visto, o não-ainda visto que sempre projeta a pintura. Do visível ao visível: é o vestígio desta passagem para fora do mundo (da visão) que talvez se proponha ao olhar – como gesto de pintar, como golpe, como traço.

4. *No fundo, o fundamento não político do político é o religioso?* Não, decididamente não. O teatro

não sobrevém a não ser no momento exato de um devenir no qual o espaço da cidade difere do espaço religioso (do culto). Decididamente, não vejo teatro a não ser no ponto preciso deste tornar-se-profano. Aí o teatro se avizinha, numa proximidade extrema, do culto do qual ele provém, do qual ele sai (e é sem dúvida o lugar das confusões imaginárias). Mas ele sai dali, literalmente: em Atenas, onde a representação se desloca a partir do templo (e se institui neste deslocamento); como no momento medieval em que o "mistério" se produz no átrio, bem próximo da igreja, sem dúvida, mas fora dela e a assembléia deve abandonar o culto para que o teatro aconteça. Não há teatro algum no espaço ocupado, saturado pelo culto (ou pelo rito). O teatro vem no movimento, no momento, no lugar abertos pela separação da cidade em relação a tudo isto. E em sua vizinhança, portanto, e com freqüência nesta nostalgia – até mesmo ideologia de uma teatralidade cultual, ritual, mística. Mas nada disto o constitui: o teatro está ligado ao advento de uma cidade saída da assembléia do culto, à produção do profano, do cívico, – do político mesmo. Para interrogar seu fundamento

político – se se tratasse do religioso – o político não teria nenhuma necessidade do teatro. A ele bastaria sua própria ascendência mítica (suas lendas, suas epopéias originárias), sua própria genealogia nos cultos (os ritos, os mitos). E sonhar com a refundação, o retorno. Se política e teatro são convocados lado a lado, é porque o religioso caiu no passado. O teatral está ali para testemunhar esta passagem, este passo. O teatro não pode dar testemunho do religioso a não ser em sua queda, nunca na restauração de sua origem. A exposição desta caducidade da religião primeira é o que a produção do teatral exibe incessantemente – e é, com freqüência o que ela conta, da *Orestéia* ao *Anel dos Nibelungos*.

No fundo, eu poderia dirigir a mim mesmo esta objeção final: o tornar-visível das palavras é a encarnação? É isto? É o verbo tornado carne? Toda a questão é, portanto, teológica? Permitam-me responder(-me) o seguinte: talvez. Não no sentido de que a teologia atribuiria o lugar enfim encontrado do fundamental da política, mas segundo a idéia, ao contrário, de que a teologia, em algumas de

suas divagações, oculta o risco de uma interrupção[24] do religioso, de uma dispensa feita ao culto, de uma abertura profana. Neste sentido, o verbo não é simplesmente o divino. O verbo é o divino decaído, despojado de seu ser: morte de deus, sem dúvida. É uma ateologia o que está sendo incubado aí, mesmo se ela não pretende esquecer aquilo de onde ela sai. Mas sai.

24. Tomo de empréstimo (não, na verdade: subtraio, roubo) a idéia deste termo a Daniel Payot.